

OLGA SZMIDT

Uniwersytet Jagielloński

## Autentyczność i przeszkoda. O paradoksalnych figurach autentyczności w kulturze XXI wieku

---

Authenticity and Obstacle. On Paradoxical Figures of Authenticity  
in 21st-Century Culture

*Każdy zaczął się przyglądać innym i pragnąć, by  
i jemu się przyglądano, i uznanie publiczne na-  
brało ceny (Rousseau, 1956:194).*

*Umyśliwszy spędzić w niezależności i ubóstwie  
resztę dni, które mi zostały, wytężyłem wszyst-  
kie siły, aby skruszyć kajdany opinii i aby nie-  
ustraszenie czynić to, co mi się wyda dobrym,  
nie troszcząc się zgola o sąd ludzi (Rousseau,  
2003:286).*

Idea autentyczności dzieli z nowoczesnością bardzo wiele. Przyczyn tej sytuacji można upatrywać w fundamentalnych dla obu zjawisk faktach. Konceptualizacja, zasadnicza wizja oraz istotność autentyczności przypadają na ten sam moment, co narodziny nowoczesności. Trudno precyzyjnie określić moment, w którym nowoczesny podmiot zaczął borykać się ze swoją autentycznością lub jej dotkliwym brakiem. Niewiele mniej wątpliwości przysporzy próba określenia, czy istnienie nowoczesnego podmiotu lub jego konceptualizacja możliwa jest bez uwzględnienia dylematu autentyczności. Dylemat ten nie tyle decyduje o kształcie nowoczesności, ile powstaje w samym jego sercu. Pewne wydaje się, że bez korpusu tekstów stworzonych przede wszystkim w epoce oświecenia nie byłibyśmy w stanie – także w XXI wieku – próbować rozumieć autentyczności. Bez-

względnie uprzywilejowaną, a zarazem bardzo skomplikowaną i poddawaną niekończącym się krytykom, pozycję zajmuje tu Jean-Jacques Rousseau. To jego myśl, rozprawy i osobiste wyznania wytyczają pierwszą drogę autentyczności – idei fascynującej, utopijnej i niezdolnej zarazem. Równie ważnym dla konceptualizacji oraz paradoksów autentyczności filozofem i pisarzem jest Denis Diderot.

W artykule chciałabym zestawić dwa rodzaje paradoksu budujące ideę autentyczności, tak współcześnie, jak i w przeszłości. Pierwszy z nich wiąże się z myślą Diderota z *Paradoksu o aktorze* oraz z refleksją na temat autentyczności Rousseau. W tej części będę chciała pokazać, w jaki sposób paradoks ujawnia się w procesie wyznawania prawdy, działalności aktora, a także w konstruowaniu teorii sztuki. Postaram się rozróżnić myśl Rousseau i Diderota, jednak obie będą składać się na to, co roboczo nazwałabym „wewnątrztekstowym paradoksem autentyczności”. Oznacza to figurę paradoksu, która ujawnia się w ramach konkretnego tekstu kultury – w napięciach, powstających przez wykorzystanie opozycyjnych pojęć; w paradoksalnej wizji roli aktora, podmiotu lub samej sztuki. Paradoks byłby tu cechą tekstu, jego motorem napędowym, kształtującym zarówno sam tekst, jak i podmiot, który się w nim ujawnia. Sprzyjać tej koncepcji będą zwłaszcza dwie filozoficzne interpretacje: *Diderot: paradoks i mimesis* autorstwa Philippe’a Lacoue-Labarthe’a oraz *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda* Jeana Starobinskiego.

Równie ważny będzie problem, który nazwałabym „kulturowym paradoksem autentyczności”, a który zdaje się w innej skali opisywać analizowany problem. Oznacza to bowiem paradoks warunków oraz relacji, kształtujących kulturę autentyczności. Nie jest to fenomen ani nowy, ani dotąd nierozpoznany. Odnosząc go jednak przede wszystkim do kultury XXI wieku – wydaje się, że właśnie współcześnie paradoksalne zestawienie globalizującego się świata oraz pragnienia autentyczności odsłoniło istotne napięcie. Nie oznacza to, że teksty kultury, które funkcjonują w ramach współczesnych reguł, pozbawione są „wewnątrztekstowego paradoksu autentyczności”. Chodzi raczej o to, że poza nimi zdają się uwikłane także w problemy i dylematy, ujawniające się w szerszym kontekście. Innymi słowy, to co stanowi paradoks w ramach retoryki i poetyki tekstu kultury, tutaj będzie organizowało reguły kultury, w ramach której pojawia się tekst. Paradoksalność współczesnego tekstu (o) autentyczności polega na miejscu, czasie i kontekście powstania dzieła.

Celem tego artykułu nie jest rekonstrukcja historii idei autentyczności czy też rewizja dzieł Rousseau. Pod tym względem współczesnemu badaczowi nie pozostaje wiele do zrobienia. Interpretacje Starobinskiego zdają się wychodzić naprzeciw potrzebie wydobywania z dzieła Rousseau tego, co zasadnicze, co buduje fundamenty jego myśli. Zamiast rewizji dotychczasowych osiągnięć i szukania zgubionych tropów chciałabym zaproponować spojrzenie na autentyczność jako ideę strukturalnie paradoksalną u swego źródła. W tym celu proponuję spojrze-

nie na kulturę XXI wieku oraz jej wybrane przejawy, lokujące się w ramach dyskursu autentyczności i na jej temat.

Pojęcie paradoksalnych figur autentyczności rozumiem szeroko: jako sposób kształtowania współczesnej literatury oraz innych tekstów kultury, który wykorzystując figurę i logikę paradoksu, pozwala wydobyć z idei autentyczności cechy oraz dylematy zasadnicze. Nie tylko dla niej samej, ale także w celu ujęcia ważnych problemów XXI wieku, dylematów współczesnego podmiotu, który mimo trzystu lat zmagania, nie osiągnął przejrzystości. W tekstach (o) autentyczności, pomimo ich deklaratywnej lub faktycznej wyjątkowości, nietrudno zdiagnozować powtarzającą się z dużą regularnością stylistykę sięgającą patosu. Istotną rolę niejednokrotnie odgrywa parabaza: we fragmentach lub jako dominanta wypowiedzi tekstowej. Towarzyszą jednak paradoksowi także inne środki stylistyczne i figury retoryczne; najczęściej wykorzystywana jest hiperbola. Przez niektórych badaczy wręcz postrzegana jako dominująca lub łączliwa z paradoksem – niejako wystrzegająca jego własną logikę. Nierzadko paradoks służy też demaskowaniu konstrukcji myślowej, utrwalonych poglądów. Funkcję taką pełni na przykład tytuł książki Małgorzaty Sugier *Nieludzie. Donosy ze sztucznych natur*. Wydaje się, że taka konstrukcja, łącząca zwykle opozycyjną parę, działa podobnie w kontekście autentyczności i nowoczesności. Paradoks tego zestawienia obnaża nie tylko jego arbitralną opozycyjność, ale też wzajemną zależność. Wyprowadza nas na tory krytycznej refleksji. Z konieczności (podyktowanej przede wszystkim rozmiarami tekstu) artykuł ten nie ma szansy podjąć wszystkich wątków, ujawniających się w analizie tekstów kultury i rozpraw filozoficznych na temat paradoksu oraz autentyczności. Skupienie na oświeceniowych oraz ściśle współczesnych koncepcjach i dylematach nie oznacza, że między tymi okresami nie wydarzyło się nic godnego uwagi i rozważenia. Oznacza jedynie, że oba te sposoby myślenia wyznaczają skalę problemu. Takie przedstawienie problemu daje też nadzieję na wydobywanie najważniejszych kwestii związanych z tematem. Celem jest więc raczej pokazanie pewnych możliwości, pojęć i modeli, aniżeli całościowa, w tym także historycznoliteracka, analiza problemu w jego złożoności.

Komentując *Paradoks o aktorze* Diderota, Lacoue-Labarthe akcentuje nie tylko złożoność rozważań autora na temat paradoksu, ile jego logikę i samą koncepcję. Lacoue-Labarthe pisze:

Paradoks zatem to nie tylko pogląd sprzeczny czy zaskakujący (niezwyczajny i rażący). Zakłada ocieranie się o skrajności, coś w rodzaju „maksymalizacji”, jak to się dzisiaj mówi w logice. Jest to w istocie ruch hiperboliczny, przez który ustala się – bodaj nigdy się nie ustanawiając – równowaga przeciwieństw, przeciwieństw z zasady najskrajniejszych w swej przeciwstawności. Dlatego właśnie formułą paradoksu jest podwojenie superlatywu: im bardziej szalony, tym mądrzejszy; najbardziej zaś szalony okazuje się najmądrzejszy. Paradoks określa się przez niekończącą się wymiennąść bądź hiperboliczną tożsamość przeciwieństw (Lacoue-Labarthe, 2002:186–187).

Pojawiają się więc znane frazy: „Nie można być już bardziej głębokim czy bardziej szalonym” czy „To największa niedorzeczność, a zarazem najgłębsza filozofia” (Lacoue-Labarthe, 2002:186). To, co Lacoue-Labarthe zdaje się wydobywać to fakt, że paradoks nie rodzi się z powściągliwości. Rzadko powstaje z dala od ostatecznych sądów, uniwersalnych twierdzeń czy skrajnych emocji. Hiperbola odgrywa tu zasadniczą rolę. W odniesieniu do Fryderyka Hölderlina filozof używa wręcz określenia „logiki hiperbolicznej” (Lacoue-Labarthe, 2002:187), która w moim przekonaniu jest nie alternatywą dla „logiki paradoksu”, którą rozpoznaję w dyskursie autentyczności, a raczej jej wariantem lub jedną ze skrajności. Postaram się w dalszych częściach artykułu pokazać, w jaki sposób paradoks nie tylko decyduje o logice tekstu, deklaracjach czy wyznaniach, ale także jak w istocie kształtuje ich estetykę, emocjonalność i światopogląd.

Hiperbola pojawia się nie tylko w kontekście tekstów literackich eksplorujących autentyczność. Franziska Bork-Petersen w książce *Authenticity and its Contemporary Challenges. On Techniques of Staging Bodies* pisze również o hiperboli jako o sposobie wystawiania (*staging*) ciała:

I attempt to shed light on the hyperbolic staging of bodies [...]. I want to draw attention to a possible problem with exaggerated body stagings; this problem manifests itself clearly if the exaggeration concerns a long-established depiction of ‘woman as sex object.’ [...] According to Halberstam, it is gaga feminism’s explicit goal “to give up on the tried and the true, the real and the authentic” [...] Halberstam calls gaga feminism with the use of hyperbolic staging techniques in the dance film *Amélia* and, especially, in the photograph of Amanda Lepore. Halberstam defines the term as such: Gaga feminism, or the feminism (pheminism?) of the phony, the unreal, and the speculative, is simultaneously a monstrous outgrowth of the unstable concept of ‘woman’ in feminist theory, a celebration of the joining of femininity to artifice, and a refusal of the mushy sentimentalism that has been siphoned into the category of womanhood (Bork-Petersen 2013:191)<sup>1</sup>.

Każdorazowa wynalazczość, kreatywność i współczesność kultury sprawia, że dylematy i wątpliwości związane z autentycznością pozostają aktualne i zyskują inny wymiar. Aktualne, lecz nie w pełni nowe. Może się bowiem wydawać, że między Rousseau a choćby performerką Mariną Abramović istnieje

<sup>1</sup> „Spróbuję rzucić światło na hiperboliczne wystawianie ciał [...]. Chcę zwrócić uwagę na możliwy problem z przerysowanym wystawianiem ciała; ten problem ujawnia się wyraźnie, jeżeli przerysowanie dotyczy ugruntowanego wizerunku «kobiety jako obiektu seksualnego». [...] Według Halberstama wyraźnym celem *gaga feminizmu* jest rezygnacja z tego, co wypróbowane, prawdziwe i autentyczne. [...] Halberstam używa określenia *gaga feminizm* z wykorzystaniem hiperbolicznych technik wystawiania w tanecznym filmie *Amélia* oraz, szczególnie, w fotografiach Amandy Lepore. Halberstam definiuje to pojęcie następująco: *Gaga feminizm* albo feminizm fałszu (*falminizm*), nierzeczywisty i spekulatywny jest równocześnie monstrualnym wytworem niestabilnego konceptu «kobiety» w teorii feministycznej, celebracją włączenia kobiecości do sztuczki, a także odmową papkowatego sentymentalizmu, który został wtłoczony do kategorii kobiecości”. Jeżeli nie podano inaczej, tłumaczenie własne.

je przepaść: historyczna, artystyczna, intelektualna, genderowa. Będzie to sąd uprawniony. Wydaje się jednak, że łączy ich nadzieja na osiągnięcie autentyczności oraz jednocześnie dramatyczne przeżywanie skazania na medium i zapośredniczenie. Posiłkując się tytułem książki Starobinskiego, dostrzegam jednak powtarzającą się czy wręcz uporczywą dialektykę przejrzystości i przeszkody; twórczo płodną i fascynującą w swej paradoksalności, także w XXI wieku. Chciałabym rozważyć, w jaki sposób i na jakim poziomie funkcjonuje w tekstach (o) autentyczności paradoks. Czy decyduje o zasadniczym kształcie, poetyce, estetyce oraz światopoglądzie owych przekazów, czy raczej pozostaje jedną z kilku – równouprawnionych – figur myślenia i ekspresji.

Kontynuując rozważania na temat paradoksu w kontekście dzieła Diderota, Lacoue-Labarthe dochodzi do punktu zasadniczego: znaczenia paradoksu i jego logiki dla *mimesis*. Rozważając opinie Diderota na temat sztuki aktorskiej wraz z konkluzją, że „darem natury jest dar nieposiadania właściwości” (Lacoue-Labarthe, 2002:192), filozof dostrzega podstawowy paradoks *mimesis*:

[...] logika paradoksu zawsze pozostaje logiką podobieństwa [*semblance*], wyartykułowaną w oparciu o opozycję pozoru [*apparence*] i rzeczywistości, obecności i nieobecności, tego samego i innego bądź tożsamości i różnicy. I jest to opozycja, która – nie osiągając nigdy równowagi – stanowi fundament *mimesis*. Bez względu na to, na jakim poziomie się ją rozumie – kopiowania i reprodukowania, sztuki aktorskiej, mimetyzmu, trawestacji, konstruowania dialogu – reguła pozostaje zawsze ta sama: im większe podobieństwo, tym większa różnica [...] (Lacoue-Labarthe, 2002:193–194).

Powracamy więc do najbardziej interesujących w kontekście autentyczności zestawień, układających się w ustalone pary. Maski i twarzy, autokreacji i szczerości, kłamstwa i prawdy, fałszu i rzeczywistości. Opozycje przywołane przez Lacoue-Labarthe’a wpisują się w dokładnie ten sam ciąg, doskonale rozpoznany przez myśl dekonstrukcyjną drugiej połowy XX wieku. Gra, którą proponuje nie jest jednak pozbawiona wątpliwości. Fascynacja, którą budzi, nie jest tą samą emocją, towarzyszącą rozpoznaniu szczerego wyznania. Problem rozpoczyna się nie wówczas, gdy trudno odróżnić te wypowiedzi, ale gdy gra pozorów (a więc po prostu twórczość, sztuka, literatura) okazuje się niezbędna do osiągnięcia swojego przeciwnieństwa. Na myśl przychodzi tu natychmiast Witold Gombrowicz z jego „nieszczera szczerością” (Gombrowicz, 1988:56), jednak nie tylko na tym polega problem.

Paradoksem, który rodzi się w centrum zagadnienia, zdaje się być nade wszystko sama strategia podmiotu. Jeżeli wycofać się z Diderotowskiej teorii aktorstwa, a punkt ciężkości przenieść na sam podmiot ujawniający się w tekście kultury, pozostaniemy w zasięgu nieco innej kwestii. Banalem byłoby stwierdzenie, że wątpliwości co do autentyczności dzieła czy performance’u mogą budzić

rzeczy najprostsze: trening przed występem, proces cyzelowania tekstu czy stosowanie charakteryzacji. Przesłaniając fetyszyzowaną „nagą twarz” czy żywe emocje, procesy te mają dwuznaczny charakter: uniemożliwiają pełną bezpośredniość i spontaniczność, pozwalają jednak na uzyskanie artystycznej formy, złożoność przekazu czy wręcz zaistnienie w komunikacji kulturowej.

Warto wspomnieć jednak, że próby usunięcia formalnych przeszkód dla pełnej artystycznej autentyczności były niejednokrotnie podejmowane. Nie tylko w ramach konkretnego utworu czy działalności twórczej, ale także na poziomie manifestu. Do tego rodzaju wyrazistych deklaracji należał *No Manifesto* Yvonne Rainer z 1965 roku, postulujący wyzbycie się wszelkiego rodzaju klisz i stylizacji w tańcu. Postulaty ułożone w kolumnę proponowały m.in.:

No to spectacle.

No to virtuosity.

[...]

No to the heroic.

No to the anti-heroic.

[...]

No to seduction of spectator by the wiles of the performer<sup>2</sup> (Rainer, 1965).

Celem takiego ukształtowania widowiska było oczyszczenie tańca z wszelkich historycznych i kulturowych obciążeń oraz wydobywanie jego esencji, bezpośredniego oddziaływania na widza. Bez trików i stylizacji.

Pod wieloma względami zbliżoną koncepcję zaproponował duński awangardowy ruch filmowy „Dogme 95”. Manifest pt. *The Filmmakers' Vow of Chastity*, napisany w 1995 roku przez Larsa von Triera oraz Thomasa Vinterberga, również korzystał ze znanej dyskursowi autentyczności metaforyki: czystości, oczyszczenia, dziewiczości i prostoty. W tym przypadku cel był podobny do projektu Rainer. Wyzbycie się – tym razem w filmie – efektów specjalnych, manipulacji na nagraniu i osiągnięcie możliwie pełnego zaangażowania widza w przedstawianą w filmie historię. Wśród postulatów znalazły się np. takie wskazania:

4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable (if there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).

5. Optical work and filters are forbidden.

6. The film must not contain superficial action (murders, weapons, etc. must not occur.)<sup>3</sup> (von Trier, Vinterberg, 1995).

<sup>2</sup> „Nie dla spektaklu / Nie dla wirtuozerii / Nie dla bohaterstwa / Nie dla anty-bohaterstwa / Nie dla uwodzenia widza przez sztuczki performerów (wykonawców)”.

<sup>3</sup> „4. Film musi być kolorowy. Specjalne oświetlenie nie jest akceptowane (jeżeli jest za mało światła dla ekspozycji, scena musi być wycięta lub należy dołączyć do kamery pojedynczą lampę. / 5. Obróbka optyczna oraz filtry są zabronione. / 6. Film nie może zawierać sztucznych czynności (morderstwa, broń itp. nie mogą się pojawiać)”.



Utopijne reguły miały służyć w pierwszej kolejności kształtowaniu samego filmu, ostatecznym celem było uzyskanie najbardziej pożądaney relacji z widzem: bezpośredniej, opartej na braku sztuczności i manipulacji oraz budującej autentyczne przeżycie. Film stawałby się w ten sposób „nie-filmem”, dziełem pozbawionym sztuczności – tworem niemalże naturalnym. Oczywiście zaplanowanie wszelkich warunków i zakazów zdaje się raczej ograniczać swobodę artystyczną, aniżeli sprawiać, że wszystko, co w ten sposób nakręcone, będzie bezwarunkowo autentycznie oddziaływało na widza. Paradoksem jest tu także maniera, w którą wpadli twórcy „Dogme 95” oraz ich własne odstępstwa od apodyktycznie ustalonych reguł. Wydaje się jednak, że pragnienie przekroczenia przeszkody, jaką dla filmu jest w istocie sam film (a więc jego sztuczność, przynależność do świata sztuki), stanowi podstawę budowania paradoksu i tym bardziej eksponuje opozycyjność filmu i prawdy, filmu i rzeczywistości. Nowa forma ma być właściwie anty-formą, która usunie ramę dzieła i zniweluje przeszkodę w postaci samego medium.

Podobnie kształtuje się lista postulatów i wizja praktyk tanecznych. Perspektywa odarcia sztuki z reguł i ograniczeń ma wprowadzić artystę na drogę pełnego zrozumienia, komunikacji i wzajemnego zaufania z widzem. Taniec miałby być niewinnym językiem – bez przeszłości, kontekstu i stylu. Służącym celowi, którym jest autentyczność relacji i wyrazu. Pytanie, które się nasuwa w obu kontekstach, brzmiałoby: do czego w takim razie potrzebny jest film czy taniec. Czy w istocie nie chodziłoby ostatecznie tylko o wyznanie, nawiązanie intymnej relacji lub rejestrację rzeczywistości, do czego ani film, ani taniec w tak zakreślonych ramach nie muszą być dobrym narzędziem. Odpowiedź wydaje się jednak bardzo prosta. Bez medium, które stanowi przeszkodę, niemożliwe jest napięcie, budujące paradoks. Dopiero stworzenie wyrazistych opozycji, składających się z emocjonalnie nacechowanych pojęć, wprowadza twórczość w kontekst oddziaływania autentyczności. Postulat autentyczności ma więc rację bytu o tyle, o ile przeciwstawia się temu, co zastane i powszechne oraz temu, co dotychczas uważane było za konwencjonalne i stanowiące największą przeszkodę. Paradoks budowany jest też między manifestem a praktyką, świadomością twórczą a spontanicznością czy ideą a widowiskiem.

Manifesty, deklaracje i autodefinicje nie decydują jednak o kształcie problemu. Chodzi przecież także o to, w jaki sposób na przykład intertekstualność (w tym także *cover*), świadomość widowni (wraz z zastosowaniem parabazy) czy też bunt wobec medium budują autentyczność. Rzecz więc nie w fałszu prawdy lub prawdzie fałszu, parafrazując Gombrowicza, ale w tym, jak środki dodatkowo zapośredniczające – już z zasady przecież „sztuczne” – tekst kultury i w pewnym sensie dystansujące podmiot mówiący od perspektywy bezpośredniości wyznania i kontaktu, w istocie (i paradoksalnie) umożliwiają autentyczność. Paradoks Diderotowskiego aktora, polegający na wyzbyciu się emocji i pasji – czy

jak pisze Lacoue-Labarthe wręcz jego alienacji – aby naśladować, sięga o wiele dalej. Problem tkwi w strategii artystycznej, ale nie tylko. *Mimesis* urasta do reżimu bierności, pozbawionej emocji spoza sceny. Przyjemność, którą daje obserwowanie naśladowania, nie jest jednak niewinna ani wyłącznie ludyczna. Z owego paradoksu powstaje zasadniczy dylemat etyczny. Wykorzystując logikę paradoksu, Diderot pisze:

W wielkiej komedii, komedii życia, tej, do której stale powracam, czule dusze są na scenie, ludzie genialni zajmują widownię. Pierwszych nazywają błaznami, drugim, którzy zdejmują kopie ich szaleństw, dają miano mędrców. Mędrzec uchwycił śmieszność tylu różnych postaci, namalował je i zmusza cię do śmiechu zarówno z nieznośnego cudaka, którego padłeś ofiarą, jak i z siebie samego. On to przez cały czas obserwował ciebie i narysował zabawną kopię natręta i twojej udręki (Diderot, 1958:36).

Marginalna – czy wręcz nieobecna – podmiotowość odróżnia Diderota od Rousseau. Dla tego drugiego cel lokuje się w innym miejscu. *Paradoksu o autorze* nie sposób czytać jako jednoznacznej krytyki teatru czy aktorstwa. Teatr według Diderota – nawet jeżeli pełny paradoksów i alienacji – nie prowadzi do rozpacz i ostatecznego potępienia *mimesis* jako złudy i fałszu. Wyłania się z tych stanowisk odmienna teoria sztuki. W przypadku Rousseau, jak pisze Starobinski, „samoświadomość jest nierozzerwalnie związana z możliwością bycia kimś innym” (Starobinski, 2000:15). Rola literatury jest w teorii wychowania Rousseau, a także w jego wspomnieniach, nie do przecenienia. Nie ma również jeszcze tutaj tak jednoznacznie przerażającego wpływu literatury na człowieka. Pozory rosną do rangi przeszkody dopiero później, kiedy ich miejsce zajmuje pycha. Stan natury, jedna z największych obsesji Rousseau, nie został bezinteresownie przeciwstawiony człowiekowi nowoczesnemu – „prawie na pewno śmiem twierdzić, że refleksyjność jest stanem przeciwnym naturze i że człowiek, który rozmyśla, to zwierzę zwyrodniałe” (Rousseau, 1956:149). Zwyrodniałe, a więc wynaturzone. Wydane na pastwę refleksji, rozumu oraz spojrzenia innych. „Każdy zaczął się przyglądać innym – pisze Rousseau – i pragnąć, by i jemu się przyglądano, i uznanie publiczne nabrało ceny” (Rousseau, 1956:194). Spojrzenie – świadome spojrzenie – stwarza podmiot nowoczesny. Dostrzeżenie tego problemu, złożoności relacji człowieka ze światem, staje się podstawą paradoksu myśli Rousseau.

Gra pozorów, której cel to „okazać się innym, niż się było w rzeczywistości” (Rousseau, 1956:202), uwikłana jest u Rousseau w dylemat niezbędnego uznania przez innych i wstrętu odczuwanego wobec kreowania pozoru. Sztuka, wraz z jej pozorami, zdaje się w ramach tej myśli tylko oddalać człowieka od jego natury. Twórczość Rousseau, zwłaszcza w *Wyznaniach* i *Marzeniach samotnego wędrowca*, zdaje się jednocześnie godzić na te reguły i je zwalczać. Rousseau zgadza się na logikę paradoksu, która konstytuuje literaturę autentyczności, a zarazem z pełną zajądłością zwalcza tę akceptującą postawę. Według filozofa skażone są nie



tylko literatura, „granice kłamstwa i hipokryzji pokrywają się z granicami społeczeństwa” (Starobinski, 2000:50).

Starobinski, komentując sytuację Rousseau, pisze:

Ten, kto zostaje pisarzem, aby ujawnić zakłamanie społeczeństwa, stawia się w pozycji paradoksalnej. Zostawszy autorem [...], wkracza w społeczny obieg opinii, sukcesu, mody. Jest więc, z chwilą przystąpienia do gry, podejrzany o dwulicowość i skażony grzechem, przeciw któremu występuje. Rousseau, w miarę jak będzie rosło jego osamotnienie, utwierdzi się w przekonaniu, że jego literacki debiut był początkiem przekleństwa: „z tą chwilą byłem zgubiony”. Jedynym możliwym odkupieniem jest dokonany publicznie akt separacji: zerwanie okazuje się konieczne, a ostateczne odstępstwo zastąpi usprawiedliwienie. Mówię do was, lecz nie jestem jednym z was. [...] Jako człowiek pióra, oskarżyciel nigdy nie zdoła się do końca wytłumaczyć ze swego uwikłania w zło, w którym tkwi, póki trwa akt pisania. Samo tłumaczenie się, dopóki pozostaje publiczne, wiąże go nadal ze światem opinii i nie zmazuje winy. W ostatecznym razie należałoby zamilknąć, stać się dla innych nikim. Ale Rousseau nie będzie mógł milczeć, nie będzie mógł postąpić inaczej, niż *opisać* swoją wolę stania się nikim (Starobinski, 2000:50–51).

Tego rodzaju sytuacja podmiotowa, eksponująca własną ekskluzję ze społeczeństwa oraz wyraziste przeciwstawienie się jemu lub inaczej zakreślonemu „wy”, stanowi jedną z najważniejszych strategii w obrębie dyskursu (o) autentyczności. Paradoksalna pozycja, wymuszająca godzenie się na reguły komunikacji i twórczości, a jednocześnie je podważająca, zdaje się dużo wymagać; nie tylko siły podmiotowej, która odeprze ataki, zarzuty sprzeczności i pychy. Wydaje się, że podjęcie tego rodzaju wyzwania – oscylowania między biegunem poczucia tożsamości i pragnienia przejrzystości a sprzeciwem wobec publiczności i społeczeństwa – potrzebuje wyjaśnienia. Milczenie, wycofanie się, porzucenie przestrzeni publicznej zdaje się utopijnym, żeby nie powiedzieć fikcyjnym, rozwiązaniem. Stawką gry podejmowanej przez Rousseau i jego następców jest utrzymanie paradoksu. Rousseau o tyle nie jest jednym z nich, o ile „oni” istnieją i może się wobec nich kreować i do nich pisać. Pióro zwodzi go, prowadzi na manowce, ale to dzięki niemu faktycznie stwarza „wolę stania się nikim”. Powtarzanie gestu i deklaracji wycofania będzie bardziej podmiotowo istotne aniżeli potencjalne wycofanie. Paradoks przejrzystości Rousseau oraz jednoczesnego uzależnienia od opinii innych jest istotowo nowoczesny. Ten układ stwarza dyskurs autentyczności – rozdartej między obrzydzeniem społeczeństwem i publicznością a potrzebą wyrażania się w kontrze i odrębności wobec niej. Nie jest to zresztą relacja jednostronna. Proza poety buntownika czy wyklętego artysty ma nie tylko kulturowy wydźwięk, ale też budzi stały entuzjazm i zainteresowanie. Nawet jeżeli pojawi się zarzut anachroniczności, banału czy kliszy, trzeba pamiętać, że nowoczesna sztuka nie wyżyła i nie wyżywa się tych figur.

Myśl Rousseau – obok tekstów, które chętnie wytykały mu paradoks jako swego rodzaju filozoficzne uchybienie czy brak konsekwencji – doczekała się tak-

że takich analiz, które za wszelką cenę starają się wyeliminować pojęcie paradoksu z pola jego twórczości. Rousseau pisze:

Tymczasem zaś pisać będę książki, uprawiać poezję i muzykę, jeśli będę miał do tego zdolności, czas, siły i ochotę, będę nadal otwarcie wypowiadał wszystko, co złego myślę o literaturze i o tych, którzy ją uprawiają, i sądzę, że nie przyniesie mi to ujemy. Prawdą jest, że można będzie kiedyś powiedzieć: ten tak zdecydowany wróg nauki i sztuki sam jednak tworzył i ogłaszał sztuki teatralne; i muszę przyznać, że wypowiedź ta będzie gorzką satyrą, nie na mnie jednak, lecz na wiek, w którym żyję (Rousseau, 1966:326–327).

W artykule *Pomiędzy naturą a kulturą – widowiska według Jeana-Jacques'a Rousseau* Anna Kawalec komentuje przywołany fragment:

Za swoje powołanie, zgodne z uzdolnieniami, uważał natomiast przypominanie o konieczności zachowania postawy autentycznej i cnoty, o stanie, który minął, a który dostarczał szczęścia [...]. „Paradoks” twórczości i poglądów Rousseau nie jest więc paradoksem. Jest wyrazem świadomej postawy akceptacji zastanego stanu cywilizacyjnego, który należy różnymi sposobami chronić od dalszego zepsucia (Kawalec, 2012:226).

Przeciwstawienie paradoksu i świadomości wydaje się nieco pospieszne. Sam Rousseau nie zaprzeczał wykorzystywaniu paradoksu w swoich rozprawach. Deklarował wręcz w *Emilu*: „Czytelnicy, wybaczcie mi moje paradoksy: trzeba je tworzyć, kiedy się rozmyśla, nie bacząc na to, co powiecie, wolę być człowiekiem paradoksów niż człowiekiem przesądów” (Rousseau, 1955:90).

Wewnętrzne sprzeczności, które Rousseau odczuwał przez niemal całe życie twórcze, doprowadziły go do tego, że nie znosił ani paradoksów, ani nie rozwiązywał dylematów, ani nie potrafił się od nich zdystansować. Ich unieważnienie także nie jest celem Rousseau, chodziło raczej o uzyskanie akceptacji dla takiego sposobu myślenia, dostrzeżenia jego wartości. Myśl filozofa właśnie dylematami się żywi, z nich wydobywa najbardziej złożone diagnozy nowoczesnej podmiotowości i autentyczności.

Rousseau nie sposób opisać w potocznym sensie jako „autentycznego”. Jego idea autentyczności jest na wskroś nowoczesna – uwikłana nie tylko w paradoksy i nierzadko poruszająca się daleko od przejrzystości, ale przede wszystkim docierająca do samej logiki zjawiska. Rousseau przeżywa tę myśl „na własnej skórze”, w ramach autobiograficznych wypowiedzi, listów i rozpraw. Sięgając po hiperbole, patos i wiele środków nacechowanych emocjonalnie, nie zdaje się czynić tego dla uzyskania dramatycznego efektu. Paradoks i ludzkie rozdarcie między opozycją fantazji i praktyki stwarza dyskurs Rousseau. Nie istnieje ona poza logiką paradoksu i opozycji. Autentyczność jest obecna o tyle, o ile powstaje w relacji ze sztucznością (sztuką, literaturą, społeczeństwem, widowiskiem). Przewycięzanie tego obciążenia to część twórczości, poszukiwania wyjścia z kłinczu – niezmieniona podmiotowa utopia.

XXI wiek, wraz z postępującą globalizacją i demokratyzacją kultury, nie okazał się jak dotąd epoką pozbawioną – wbrew obawom – zainteresowania prawdą, rzeczywistością czy autentycznością. Problematyczność bieżącej sytuacji wzmacniana jest niewątpliwie przez napór fałszywych wiadomości (*fake news*); stawiających pod znakiem zapytania możliwość dojścia prawdy, ale także rozeznania w tym, gdzie leży granica między opozycyjnymi parami pojęć (prawdy/fikcji, rzeczywistości/fantazji). Sytuacji nie ułatwia wykorzystywanie retoryki autentyczności jako jednej z podstawowych strategii współczesnych populistów i skrajnej prawicy. „Bycie autentycznym” i mówienie „jak jest” było jednym z podstawowych argumentów antyestablishmentowych kandydatów po obu stronach Atlantyku z Donaldem Trumpem i Geertem Wildersem na czele. Autentyczność zdaje się tym samym eliminować z dyskusji kwestie zasadności, słuszności i etyczności sądów oraz działań. Ich uzasadnieniem jest retoryka autentyczności, nieweryfikowalna, lecz skuteczna i społecznie ekscytująca.

Pragnienie autentyczności nie gaśnie wraz z rozwojem mediów nowej generacji. Wydaje się, że dzieje się odwrotnie. Jak pisze Russel Cobb we wstępie książki *The Paradox of Authenticity in a Globalized World*:

Our increasingly globalized word has not led to cultural flatness, but rather piqued the interest of diners, readers, and listeners about what lies beyond their physical and virtual borders. Rather than destroying authenticity, globalization has created an ever-increasing appetite for it. What has resulted is a paradox in which the democratization of culture as enabled by digitalization and globalization has led to a greater desire for authentic cultural products (Cobb, 2014:3)<sup>4</sup>.

Dążenie do społecznej i politycznej autentyczności nie wydaje się zjawiskiem całkowicie odrębnym wobec tego, czego poszukuje się w kulturze. Różnica polega na wyrafinowaniu czy też złożoności zjawisk, a także na odmiennym sposobie oddziaływania na odbiorcę. Autentyczność w kulturze służy czemu innemu, osiąga inne cele i odnosi się do innych zjawisk oraz problemów. „Apetyt na autentyczność”, jak pisze Cobb, rozszerza się na sfery życia niekojarzone w czasach Rousseau i Diderota z tą ideą. Wynika to nie tylko ze zmiany kulturowej i wzmoczonych działań medialnych, ale także z dostrzeżenia potencjału w autentyczności: marketingowego, społecznego, reklamowego, wizerunkowego. Istotne wydaje się również, że te – nierzadko dość prymitywne – strategie i przyjemności są splątane w sieć paradoksów.

<sup>4</sup> „Nasz coraz bardziej zglobalizowany świat nie doprowadził do kulturowej płaskości, ale raczej wzbudził zainteresowanie gości restauracji, czytelników i słuchaczy tym, co leży poza ich fizycznymi i wirtualnymi granicami. Zamiast zniszczyć autentyczność, globalizacja stworzyła coraz większy apetyt na nią. Zaowocowało to paradoksem, w którym demokratyzacja kultury, możliwa dzięki digitalizacji i globalizacji, doprowadziła do większego pożądania autentycznych produktów kulturowych”.

David Boyle w książce *Authenticity. Brands, Fakes, Spin and the Lust for Real Life* pisze o zasięgu oddziaływania tej idei – od kuchni, przez biznes, po relacje międzyludzkie:

It is beginning to be clear that the dominant cultural force of the century ahead won't just be global and virtual, but a powerful interweaving of opposites – globalization *and* localization, virtual *and* real, with an advance guard constantly undermining what is packaged and drawing much of society along behind them (Boyle, 2004:4)<sup>5</sup>.

Natomiast formułując konkluzję, pisze:

It's a new attitude that's discernible behind all this demand for authenticity – a new way of approaching business or culture or politics that's rooted in a very old way – one that is tolerant of human failings. This isn't a humanism that puts mankind on a pedestal that people can never live up to, or which believes that humanity's shining light is so thrilling that no other species on the planet counts. It sees people as rooted in tradition and community and nature, as part of our humanity. That's the great truth at the heart of New Realism.

So authenticity may mean natural or beautiful, it may mean rooted geographically or morally, but behind all that it means human (Boyle, 2004:284–285)<sup>6</sup>.

Paradoks pragnień i ram kulturowych, w których się poruszamy, wydaje się zasadniczym problemem współczesnego dyskursu o autentyczności. Dzisiejsze media oraz *social media* rzadko postrzegane są jako platforma dla nieskrępowanego wyrażania emocji i podmiotowej indywidualności, raczej jako złuda wykorzystująca potrzebę użytkowników, aby – jak powiedziałyby Jean Baudrillard – symulować autentyczność (Baudrillard, 2005). Nie tłumii to jednak potrzeby prawdziwej autentyczności (sic!). Innymi słowy, produkty kulturowe i gospodarcze konstruowane według reguł dyskursu lub sugerujące możliwość zaspokojenia pragnienia autentyczności, lokują się jednak dość daleko tekstów kultury eksplorujących ten problem. Paradoks, jako zasadnicza figura organizująca dyskurs autentyczności, sprawdza się na różne sposoby. Jako figura tekstowa, pozwalająca

---

<sup>5</sup> „Zaczyna być jasne, że dominującymi siłami nadchodzącego wieku będą nie tylko globalność i wirtualność, ale mocne przeplatanie się opozycji – globalizacji i lokalności, wirtualności i rzeczywistości, z awangardą nieustannie podważającą to, co jest lansowane i pociąga większość społeczeństwa”.

<sup>6</sup> „To nowe podejście, które jest dostrzegalne za tym całym zapotrzebowaniem na autentyczność – nowe nastawienie do nadchodzącego biznesu, kultury lub polityki, które są w bardzo stary sposób zakorzenione – takie, które jest tolerancyjne wobec ludzkich słabości. To nie humanizm stawia ludzkość na piedestale, któremu ludzie nie mogą sprostać, lub który wierzy, że światłość ludzkości jest tak ekscytująca, że żaden inny gatunek na planecie się nie liczy. [Nowe podejście – przyp. O.S.] widzi ludzi jako zakorzenionych w tradycji, wspólnocie i naturze, jako części naszego człowieczeństwa. To wielka prawda w samym sercu nowego realizmu.

Więc autentyczność może oznaczać naturalność albo piękno, może oznaczać zakorzenienie geograficzne albo moralne, ale poza wszystkim oznacza człowieka”.

podmiotowi lub wykonawcy tak ukształtować tekst, aby bez konieczności utraty ramy dzieła lub występu mógł ją permanentnie przekraczać. Jako sposób budowania relacji między autentycznością a przeszkodą: pojęciami tyleż opozycyjnymi, ile wzajemnie zależnymi. Jako strategia retoryczna, która pozwala podmiotowi na jednocześnie ujawnienie siebie i walkę ze społecznymi ramami funkcjonowania. Jako nadzieja na odnalezienie jednostkowości bez konieczności wyrzekania się atrakcji oferowanych przez globalizującą się, medialną rzeczywistość.

Z tego rodzaju paradoksów, każdorazowo wydobywających nieco inny problem kultury autentyczności, wyłania się istotna część kultury XXI wieku. Nie tylko tej wyrafinowanej, podążającej śladami modernistycznych twórców (takich jak Karl Ove Knausgård czy Marina Abramović), ale także takiej, która wykorzystuje media rzadko kojarzone z autentycznością, jak telewizja i serial (szczególnie miejsce należy tu znaleźć dla serialu *Girls* Leny Dunham i rewolucji, jaką zapoczątkował) czy internetowy komiks (*Bohater* Małgorzaty Halber stanowi istotny suplement dla jej popularnej książki *Najgorszy człowiek na świecie*). Kultura autentyczności w XXI wieku zdaje się rozwijać nierówno i niekonsekwentnie. Obok dzieł idących śladami Rousseau (jego wyznań, dylematów i paradoksów) znajdziemy liczne utwory, które zdają się o wiele mniej dramatycznie przeżywać uwikłanie autentyczności w paradoksy, raczej je akceptować i wykorzystywać w praktyce artystycznej. To one zdają się nie tylko gmatwać w paradoks autentyczności, ale także go rozgrywać, wykorzystywać i nie tylko mimo niego, ale za jego pomocą mówić coś więcej na temat kondycji współczesnej kultury. Najistotniejsze w konkluzji zdaje się to, w jaki sposób paradoks stwarza i dynamizuje ideę autentyczności. Wbrew pozorom nie jest bowiem tylko jej przekleństwem, ale warunkiem możliwości.

#### BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard, J. (2005). *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. Królak. Warszawa: Sic!
- Bork-Petersen, F. (2013). *Authenticity and its Contemporary Challenges. On Techniques of Staging Bodies*. Stockholm: Stockholm University.
- Boyle, D. (2004). *Authenticity. Brands, Fakes, Spin and the Lust for Real Life*. London: Harper Perennial.
- Cobb, R. (2014). *The Paradox of Authenticity in a Globalized World*. New York: Palgrave Macmillan.
- Diderot, D. (1958). *Paradoks o aktorze i inne utwory*. Przeł. J. Kott. Warszawa: Czytelnik.
- Gombrowicz, W. (1988). *Dziennik 1953–1956*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kawalec, A. (2012). Pomiędzy naturą a kulturą – widowiska według Jeana-Jacques’a Rousseau. *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria*, 4 (84), s. 225–239.
- Lacoue-Labarthe, P. (2002). Diderot: paradoks i mimesis. Przeł. J. Margański. *Teksty Drugie*, 3 (75), s. 183–198.

- Rainer, Y. (1965). *No Manifesto*. Pozyskano z: <http://www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto/> (dostęp: 10.03.2017).
- Rousseau, J. J. (1955). *Emil, czyli o wychowaniu*. Przeł. W. Husarski. Wrocław: Ossolineum.
- Rousseau, J. J. (1966). *Przedmowa do „Narcyza”, Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim, Przedmowa do „Narcyza”, List o widowiskach, List o opatrności, Listy moralne, List do Arcybiskupa de Beaumont, Listy do Malesherbesa*. (s. 301–327). Przeł. B. Baczek. Warszawa: PWN.
- Rousseau, J. J. (1956). *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*. W: *Trzy rozprawy z filozofii społecznej* (s. 107–278). Przeł. H. Elzberg. Warszawa: PWN.
- Rousseau, J. J. (2003). *Wyznania*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Kraków: Hachette.
- Starobinski, J. (2000). *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda*. Przeł. J. Wojcieszak. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Sugiera, M. (2015). *Nieludzie. Donosy ze sztucznych natur*. Kraków: Książka Akademicka.
- von Trier, L., Vinterberg, T. (1995). *The Filmmakers' Vow of Chastity*. Pozyskano z: <http://www.1000manifestos.com/the-filmmakers-vow-of-chastity/> (dostęp: 10.03.2017).

## STRESZCZENIE

Artykuł jest poświęcony figurze paradoksu, która odgrywa kluczową rolę w procesie kształtowania się idei autentyczności, a także konstruowania tekstów kultury na niej skupionych. Tekst ma charakter teoretyczny, analizuje pojęcie paradoksu w kontekście autentyczności, a także jego znaczenia dla konstrukcji tej idei. Autorka poddała analizie fundamentalne dla autentyczności dzieła Denisa Diderota (*Paradoks o aktorze*) oraz Jean-Jacques'a Rousseau. Oba utwory zostały poparte krytycznymi współczesnymi analizami – odpowiednio autorstwa Philippe'a Lacoue-Labarthe'a oraz Jeana Starobinskiego, a także innymi opracowaniami. Przedstawienie fundamentalnych dla dyskursu o autentyczności rozpraw ma na celu próbę zderzenia ich z współczesnym sposobem mówienia na temat tej idei oraz określania jej paradoksalności. Zasadniczą koncepcją artykułu jest przedstawienie takich figur paradoksu, które wpływają na kształt oraz dynamikę pojęcia autentyczności w epoce oświecenia i współcześnie.

**Słowa kluczowe:** autentyczność, kultura XXI wieku, nowoczesność, Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot

## SUMMARY

The article focuses on the figure of paradox, which plays the key role in shaping the idea of authenticity. Furthermore, its importance can be seen in the construction of texts (including literature, performance, film, TV shows, etc.) that refer to this idea. The article is a theoretical enquiry focused primarily on the analysis of the concept of paradox in terms of authenticity. The article includes the analysis of works fundamental for understanding this pivotal idea. It includes a famous work written by Denis Diderot entitled *Paradox of the Actor* and some works by Jean-Jacques Rousseau that are crucial for this topic. The interpretations of both texts are supported by critical contemporary analyses – by Philippe Lacoue-Labarthe and Jean Starobinski, as well as by other contemporary authors. A brief analysis of the founding discourse about the idea of authenticity aims at comparing the above-mentioned works with the modern way of thinking about authenticity. The pivotal concept of the article is to present the figures of paradox that affect the shape and dynamics of the notion of authenticity in contemporary culture and in the Enlightenment.

**Keywords:** authenticity, 21<sup>st</sup>-century culture, modernity, Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot